

Gerhard R. Kaiser

O dynamice gatunków literackich

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 80/2, 283-306

1989

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

GERHARD R. KAISER

O DYNAMICE GATUNKÓW LITERACKICH

Już sam nieco pretensjonalny tytuł tych rozważań mógłby wywołać krytyczne uwagi; chciałbym je uprzedzić i przedstawić trzy ewentualne zarzuty pojawiające się w obfitej literaturze dotyczącej zagadnienia gatunków. Odpowiedzi na te zarzuty wyznaczają porządek poniższych wywodów.

Zarzut pierwszy i najbardziej ogólny: nie ma w ogóle gatunków literackich; gatunki to pojęcie tylko pozorne. Tak utrzymuje we wczesnych pracach Croce, przypisując gatunkom status pojęcia apriorycznego i kwestionując ich realność. Podobny pogląd głosił jeszcze niedawno jego uczeń, Mario Fubini, którego wywody ilustrują specyficznie włoskie tło gwałtownych ataków Crocego przeciwko poetyce gatunków. Fubini¹ pisał, iż „długoletnia (...) praca traktatopisarzy we Włoszech” była zapewne niezbędna, „by mógł się tam narodzić rozsądny sceptycyzm w stosunku do poetyki i jej kategorii”. W Niemczech zaś pracy tej nie dokonano i jest to jeden z powodów, dla których

niemieccy uczeni dziś jeszcze piszą na ten temat książki i rozprawy. Oczywiście — ciągnie dalej Fubini — także i ta droga, choćby (...) *per absurdum*, prowadzić może do rozkładu gatunków, a w konsekwencji do głębszego rozumienia poezji.

Zarzut drugi nie dotyczy istnienia gatunków, ale wagi prowadzonych nad nimi badań. Powiada się np. — świadomie rzecz upraszczam — że decydujące znaczenie ma nie organizacja, ale to, co w tej organizacji zorganizowane. Albo też w przyczynku do dyskusji nad wypisami pada argument, że układanie wypisów według gatunków może z góry

[Przekład według: G. R. Kaiser, *Zur Dynamik literarischer Gattungen*. W zbiorze: *Die Gattungen in der vergleichenden Literaturwissenschaft*. Hrsg. H. Rüdiger. Berlin — New York 1974, s. 32—62.]

¹ M. Fubini, *Entstehung und Geschichte der literarischen Gattungen*. Übersetzt und mit Nachwort von U. Vogt. Tübingen 1971, s. 50.

nasuwać fałszywy pogląd, iż w nauce literatury chodzi właśnie o gatunki, a nie o przejrzyste ukazanie sensownych kontekstów, które ustrukturywane są środkami językowymi i literacko-estetycznymi².

Trzeci zarzut dotyczy wyobrażeń o dynamice gatunków literackich. Skąd to dobitne podkreślenie dynamiki — wszak pierwotnie gatunki w toku rozwoju literackiego stanowią jedną? I dalej: czy w ogóle jest sens mówić o dynamice gatunków literackich? Erwin Leibfried np. jest odmiennego zdania. Pisze: „Gatunki nie zmieniają się; w ruchu są (...) jedynie poszczególne (...) dzieła, kiedy je ze sobą porównywać. Gatunek to to, co podobne, zawsze takie samo”³. Tak oto brzmią owe trzy zarzuty.

Wątpliwości co do istnienia gatunków są ugruntowane w Croceńskiej koncepcji sztuki jako apriorycznej syntezy intuicji i ekspresji. Sceptyczne pytanie o doniosłość problemów formy znajduje pożywkę głównie w wulgarnym marksizmie i łatwo stowarzysza się z zarzutem, że poetyka gatunkowa, jak wszystkie w ogóle metody „immanentne względem dzieła”, ma charakter formalistyczny, ba — sprzyja tworzeniu ideologii, czyli maskuje właściwe problemy. Leibfried zaś z pozycji fenomenologicznych potępia wizję dynamiki gatunków *expressis verbis* jako „mistykę”⁴. Poniżej podejmuję próbę ukazania realnego charakteru gatunków literackich oraz doniosłości ich analizy właśnie w materialistycznie ukierunkowanej nauce o literaturze; przede wszystkim jednak chciałbym — wiąże się to ściśle z dwoma pierwszymi punktami — zwrócić uwagę na dynamikę gatunków jako pewien bardzo realny problem ewolucji literatury. Crocego — przynajmniej wczesnego Crocego, a także fenomenologów mimo ich deklaracji mających świadczyć o czymś wręcz przeciwnym — nie ominie tu zarzut daleko posuniętego abstrahowania od historycznego substratu i społecznego kontekstu procesów kulturowych; z drugiej strony zamierzam też poddać surowemu egzaminowi redukcjonistyczny determinizm, który co prawda stanowi tylko pewien odłam lewicowej krytyki literackiej.

Co do zarzutu pierwszego. Musimy przede wszystkim wyjaśnić, co w poniższych wywodach rozumiemy przez pojęcie „gatunku”. Otóż nie trzy Goethowskie formy naturalne [*Naturalformen*], ale dające

² V. Merkelbach, *Sollen Lesebücher nach Gattungen oder nach Themen gegliedert werden?* „Diskussion Deutsch” 6 (listopad 1971), s. 374. Nieco wcześniej znajdujemy już mniej stanowcze sformułowanie: „orientacja w strukturach literackich” ma być „w przypadku trudnych wzorców organizacji istotnym warunkiem rozumienia treści”. Rozważania przedmiotowe w pracy Merkelbacha zdominowane są przez (bardzo zasadne) rozważania dydaktyczne — ze szkodą dla jasności wypowiedzi.

³ E. Leibfried, *Identität und Variation — Prolegomena zur kritischen Poetologie*. Stuttgart 1970, s. 112, przypis 9.

⁴ *Ibidem*.

się historycznie zlokalizować twory takie jak *comédie larmoyante*, powieść historyczna albo sonet Petrarkowski. Ogólna definicja brzmiałaby, jak następuje: gatunki to zespoły elementów treściowych, techniczno-stylistycznych, kompozycyjnych, intencjonalnych i funkcjonalnych, które wyodrębniają się z całego korpusu literatury jako twory stosunkowo jasno obrysowane. Twory takie mają nie tylko instrumentalny charakter; nie są wyłącznie hipotezami użytecznymi przy klasyfikacji⁵. Przeciwnie, przysługuje im status realny, ponieważ działają (bądź działały) jako normy⁶ także tam, gdzie reguły nie są (bądź nie były) wyraźnie skodyfikowane lub choćby tylko uświadomione.

Z takim rozumowaniem polemizował najostrzej Croce we wczesnych pismach. I jakkolwiek słuszny jest jego sprzeciw wobec normatywnych uroszczeń poetyk historycznych, to przecież wątpliwości budzi ryczałtem sformułowana teza, że „myślenie w kategoriach uniwersalnych” zabija „myślenie w kategoriach indywidualnych”⁷, a koncepcja gatunku uniemożliwia rozumienie poszczególnych dzieł, choć temu rozumieniu wszak m.in. ma służyć. Croceańska teoria nierozdzielnej syntezy intuicji i ekspresji nie lekceważy wprawdzie bynajmniej elementu formy⁸, ale forma jest tam pojmowana w oderwaniu od tradycji literackiej. Jej zdolność stylo- i gatunkotwórczą, jaką widzimy nie tylko w kontrafakturach, ale również w z pozoru tak rewolucyjnych tekstach jak *Statek pijany* Rimbauda, Croce wprawdzie w poszczególnych przypadkach uznaje, ale w całości wywodu zρέcznie wymija. „Dawne ekspresje — pisze np.⁹ — muszą znowu stać się impresjami, aby mogły być wraz z innymi syntetycznie połączone w nowe, jednolite ekspresje”. W tej wypowiedzi odnajdujemy *implicite* pewien konkretny moment historyczny, obok niej mamy jednakże wywody zupełnie nie do utrzymania, jak np. poniżej cytowany, gdzie sugeruje się, że formy literackie powstają niejako w drodze partenogenezy:

Intuicja prostej, ludowej pieśni miłosnej <...> może w swej ubogiej prostocie wewnętrznie być doskonała, choć skierowana na zewnątrz jest znacznie bardziej ograniczona niż pełna intuicja pieśni miłosnej Giacomo Leopardiego. <...> Do wyrażania pewnych złożonych stanów duszy w całym ich bogactwie niektórzy są bardziej powołani i zdolni od innych; potoczny język zwie ich artystami¹⁰.

⁵ Do tego chciał je zredukować Benedetto Croce, por. *Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft; Theorie und Geschichte*. Nach der 6. erweiterten italienischen Ausgabe übertragen von H. Feist und R. Peters. Tübingen 1930, s. 41 n.

⁶ Por. J. Mukařovský, *Estetyczna funkcja, norma i wartość jako fakty społeczne*. Przełożył J. Baluch. W: *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*. Wybór, redakcja i słowo wstępne J. Sławiński. Warszawa 1970, s. 41—136.

⁷ Croce, *op. cit.*, s. 38.

⁸ *Ibidem*, s. 17 n.

⁹ *Ibidem*, s. 22.

¹⁰ *Ibidem*, s. 15.

Idealistyczne podkreślanie czynnika indywidualnego sprawia, że u Crocego akt twórczy odniesiony jest do abstrakcyjnego punktu ja-teraz-tutaj. Nie uwzględniając relacji, jakie zachodzą między konkretnym doświadczeniem jednostkowym a uformowanym dziełem literackim, likwiduje się także sprawę gatunków. A przecież uznanie doniosłości gatunków nie oznacza opowiedzenia się za trywialną wpływologią, ślepią na indywidualne osiągnięcia twórcze. Wywodzi się raczej z wizji literatury jako pewnej społecznej aktywności i pewnej społecznej instytucji, w której ramach także gatunkom przypisuje się charakter instytucjonalny, a ich kolejne zmiany określić można jako sposób społecznego działania. Gatunki, podobnie jak poziomy stylistyczne, są normami, które stanowią podstawę nie tylko produkcji, ale także — jako schematy uzyskane w drodze doświadczenia — podstawę recepcji literatury, niezależnie od tego, w jakim stopniu pojedynczy odbiorcy sobie to uświadamiają. Stopniowa rekonstrukcja dzieła w przeżyciu czytelnika lub słuchacza sterowana jest przez oczekiwania, których istotnym elementem jest — niekoniecznie świadome — uprzednie rozumienie, kierujące się także wyznacznikami gatunkowymi, a bez których wszelki akt recepcji byłby nieskończenie męczący¹¹. Literatura powstaje m.in. z literatury, literatura rozumiana jest m.in. na gruncie literatury. Produkcję i recepcję poprzedza proces swoistej socjalizacji. Badanie tego stanu rzeczy musi wykraczać poza emocjonalną kontemplację poszczególnych dzieł, której rzecznikiem był Croce. Nawet jeżeli kontemplacja taka dziś — gdy nie oddala nas od zadań, jakie stawia przed nami współczesność — stanowi kulminacyjny punkt możliwej komunikacji i nadal jest warunkiem możliwości filologicznego poznania¹², to wszak badanie instytucjonalnego charakteru literatury jest nam w epoce współczesnej bezpośrednio użyteczniejsze. Do tego zaś niezbędny jest wgląd w dynamiczny, procesualny — choć z pozoru może się to zdawać paradoksem — charakter instytucji „literatury” i wszystkich jej aspektów.

Croce dowodzi¹³, że każde „prawdziwe dzieło sztuki” narusza ustalone normy gatunkowe, a fakt, że teoretycy zmuszeni są nieustannie roz-

¹¹ H. R. Jauss, *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze*. Przełożył R. Handke. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Opracował H. Markiewicz. Wyd. 2. Kraków 1976, t. 1, s. 111: „Analiza doświadczeń literackich czytelnika może uniknąć groźby psychologizmu wówczas, kiedy opisuje przyswajanie i oddziaływanie dzieła w mającym się zobiiektywizować systemie odniesień do określonych oczekiwań. System ten dla każdego dzieła w momencie historycznym jego pojawienia się wynika ze sposobu pojmowania gatunku, formy i tematyki wcześniej znanych dzieł i z przeciwieństwa między językiem poetyckim a językiem nastawionym na cele praktyczne”.

¹² P. Szondi, *Über philologische Erkenntnis*. W: *Hölderlin-Studien*. Frankfurt am Main 1970, s. 9—34.

¹³ Croce, *op. cit.*, s. 40.

szerzać odpowiednie definicje, stanowi nieodparty dowód bezsensowności ich wysiłków. Argumentacja ta, zasadna w ramach poetologii normatywnej, sama dostarcza argumentu na rzecz jej obalenia: wykraczanie poza ukonstytuowany gatunek, twórcze naruszanie reguły zakłada istnienie owej reguły, zakłada gatunek jako horyzont. Procesualny charakter literatury zaś wynika m.in. z nieustannego współdziałania reguły i jej naruszania, normy i korekty normy. Sam Croce na koniec oddaje honor teorii gatunków. Jego polemika okazuje się okrężną drogą w rozwoju od poetyki normatywnej do opisowej. W *Zarysie estetyki* czytamy: „odmawiając abstrakcyjnym klasyfikacjom wartości teoretycznej, nie odmawiamy takiej wartości klasyfikacji genetycznej i konkretnej, która zresztą nie jest »klasyfikacją«, lecz nazywa się »historią»”¹⁴. A gdzie indziej:

To, co sensownie można badać w przedmiocie „gatunku”, ma charakter historyczny; są to potrzeby społeczne i kulturalne, które zrodziły określone obyczaje i nawyki, z nich zaś, w drodze abstrahowania, rozwinął się dany „gatunek”¹⁵.

Przechodzę do zarzutu drugiego mówiącego, że poetyka gatunkowa jest czczym lub wręcz szkodliwym formalizmem, ponieważ pomija treści, a wszak treści dopiero mają decydujące znaczenie. Zarzut ten wysuwają ci, którzy skądinąd bezwzględnie uznają procesualny charakter form literackich; uznają, że charakter ten zdeterminowany jest przez społecznoekonomiczną bazę, jakkolwiek nie określają bliżej rodzaju tej determinacji. Takie stanowisko reprezentuje np. Philippe Sollers, twierdząc¹⁶, że struktury głębokie, które sam utożsamia z „*travail signifiant* [znaczącą pracą]”, determinują rozwój struktur powierzchniowych („*significations* [znaczeń]”); zadaniem czytelnika ma być jednak czytanie w odwrotnym kierunku, pod włos, czytelnik bowiem styka się najpierw z powierzchnią, której determinanty pozostają niejasne. W naszym kontekście stwierdzenie to mówi tyle: gatunki są to systemy organizacji, które wbrew swej rzekomej autonomii zdeterminowane są ściśle przez proces społeczny zawłaszczania natury. Cała problematyczność takiego redukcjonistycznego determinizmu — który w kontekście polemicznym może wydawać się zasadny — zawiera się w uwadze Sollersa, że powierzchnia twórców literackich zaciemnia czynniki, które ją determinują. Ścisła determinacja z jednej strony, rozbieżność, jeśli nie sprzeczność między strukturą powierzchniową a głęboką — oczyszczona z problemów teoria odbicia nie oddaje sprawiedliwości ani fenomenowi gatunku, ani

¹⁴ B. Croce, *Zarys estetyki*. Przekład zbiorowy. Warszawa 1961, s. 76.

¹⁵ B. Croce, *La poesia — Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*. Bari 1936, s. 333.

¹⁶ P. Sollers, *Écriture et Révolution — Entretien de Jacques Henric avec Philippe Sollers*. W: *Théorie d'ensemble*. Paris 1968, s. 78 n.

literaturze w ogóle. W przeciwieństwie do Lukácsa¹⁷ Sollers nie różnicuje — przynajmniej nie czyni tego *explicite* — co właściwie jest przedmiotem odbicia: autentyczny szczegół, czy też obiektywny związek zjawisk. Przeciwstawia społeczną treść wydrążonej formie, w którą ową treść się wlewa, a pomija społeczny charakter form, który wywodzi się z osadzonej w nich zawartości. Nie dostrzega także semantycznych i komunikacyjnych potencjałów, jakie gatunki w miarę ustalania się w sobie gromadzą.

Związek między społecznoekonomicznymi stosunkami danej epoki a właściwym dla niej systemem gatunków nie ma charakteru ściśle kauzalnego w sensie bezpośredniej przyczyny¹⁸ ani też, jak mi się zdaje, nie podlega jednej j e d n o z n a c z n e j analogii strukturalnej, co starał się udowodnić Goldmann w odniesieniu do XIX- i XX-wiecznej powieści. Związek ten uchwycić można — jeżeli nie wyłącznie, to przecież najłatwiej — na gruncie funkcji komunikacyjnej. Tu młody Lukács idzie dalej. Krytyka formalistycznego podejścia reprezentowanego przez Nową Krytykę oraz zwolenników interpretacji „immanentnej względem dzieła” musi wpieryw uporać się z tezą Lukácsa, że elementem „prawdziwie społecznym” w literaturze jest forma. Dopiero dzięki formie przeżycie poety staje się komunikatem i dopiero za sprawą owego uformowanego komunikatu sztuka staje się zjawiskiem społecznym. A co z treścią jako jedyną siłą napędową? — można by z kolei zaoponować. Lukács replikuje: „Odbiorca (...) nie zdaje sobie sprawy, że dopiero forma pozwala mu stwierdzić to, co uważa za treść: tempo, rytm, elementy uwydatnione i pominięte, rozkład światła i cieni itd.”¹⁹ Lukács nie opowiada się za linearną determinacją form literackich przez historyczne treści, ale postuluje — zachowując prymat czynników społecznoekonomicznych — relację dialektyczną: formy bywają często niezależne od tych, którzy się nimi posługują; ale podobnie jak treści są społecznie zapośredniczone, noszą osad dawniejszych treści, a zarazem są narzu-

¹⁷ G. Lukács, *Kunst und objektive Wahrheit*. „Deutsche Zeitschrift für Philosophie” 2 (1954), z. 1, s. 113—148.

¹⁸ Sollers (*op. cit.*, s. 68, przypis 16) obstaje przy determinacji, jakkolwiek przypisuje literaturze zdolność do „przetwarzania elementów rzeczywistości”, jakkolwiek używa Freudowskiego pojęcia „stłumienia” (s. 71) oraz mówi, że każdy tekst jest „nadrzędnie zdeterminowany przez ekonomikę piśmiennictwa” (s. 76). Uznanie dwóch względnie autonomicznych ciągów, społecznego i estetycznego, znosi wizję prostej determinacji jednego ciągu przez drugi. Argumentem o analogicznej wymowie jest zakres deformacji rzeczywistości w utworze literackim, od „realistycznego” odzwierciedlenia aż po groteskę i dialektyczną replikę w utopiach. Zadaniem materialistycznej nauki o literaturze jest teoretyczne i praktyczne (w interpretacjach i dydaktyce) godzenie względnej autonomii poszczególnych ciągów z ostateczną dominacją czynnika ekonomicznego.

¹⁹ G. Lukács, Z przedmowy do: *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*. W: *Schriften zur Literatursoziologie*. Hrsg. von Ludz. Neuwied 1961, s. 71 n.

conymi przez doświadczenie normami, wartościami, które można w mniejszym lub większym stopniu naruszać. Zawierają zmagazynowane określone potencjały interpretacyjne; selekcjonują i strukturyzują nowy materiał historyczny. Materiał ten z kolei może blokować albo faworyzować formy tradycyjne bądź nowe. Gatunki są dla Lukácsa — choć nie używa on tego terminu — systemami komunikacji, których społeczny charakter wywodzi się z jednej strony z wielce złożonego (wielorako zapośredniczonego), a przeto słabo jeszcze zbadanego związku ze społeczną bazą, z drugiej strony — z ich społecznej funkcji. Wolno domniemywać, że struktury gatunkowe są dla poznania komunikacji literackiej znacznie ważniejsze niż najbardziej subtelne interpretacje poszczególnych arcydzieł. Teoria informacji, nie powołując się na Lukácsa, nieprzypadkowo wychodzi z tych samych założeń. Trzynadlowski wnioskuje:

Jakkolwiek indywidualne i zsyntetyzowane instrukcje wewnątrz dzieła literackiego są literalnym kodem dla informacji zawartej w dziele, główną informację orientacyjną o dużym walorze interpretacyjnym stanowi program wytyczony przez dyrektywy i kryteria danego gatunku literackiego. (...) Co jest tu szczególnie istotne, to fakt, że gatunek literacki ukazuje się tu nie jako mechaniczna suma „elementów formalnych”, ale jako zespół wyznaczników, które określają właściwą interpretację założeń przyjętych w poszczególnym dziele. (...) gatunek rozumiany jako program umożliwia nam zewnętrzną interpretację, która wyjaśnia zasadnicze postawy przyjęte w dziele oraz w autorskiej wizji świata²⁰.

Z socjologicznej interpretacji gatunków jako systemów komunikacji wynika w sposób naturalny przejście do nowej dyscypliny — lingwistyki tekstu. Albowiem językoznawstwo synchroniczne w miarę jak poza płaszczyznę fonologiczną, morfologiczną i syntaktyczną zajmie się różnymi typami tekstów, pozwoli nie tylko sprecyzować poetykę tekstów literackich w odróżnieniu od nieliterackich, ale również z lingwistycznego punktu widzenia zdefiniuje tradycyjne gatunki, style i techniki²¹. Dla teorii gatunków oznacza to konkretnie po pierwsze: lingwistyka, przede wszystkim dlatego, że operuje na rozmaitych poziomach, od fonologicznego po semantyczny i tekstologiczny, umożliwia dokładniejszy

²⁰ J. Trzynadlowski, *Information Theory and Literary Genres*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 4 (1961), z. 1, s. 45.

²¹ R. Kloepfer, U. Oomen, *Sprachliche Konstituenten moderner Dichtung — Entwurf einer deskriptiven Poetik — Rimbaud*. Bad Homburg, v.d.H. 1970, s. 213: „Należy wypracować językowe kategorie opisu klas tekstów. Można tu wyjść od hipotezy, że klasy tekstów dają się charakteryzować przez typ kształtowania tekstu, to zaś z kolei pozostaje w związku ze specyficznymi funkcjami komunikacyjnymi. Trzeba przy tym rozróżniać między obligatoryjnymi i fakultatywnymi czynnikami konstytuującymi tekst, między czynnikami językowymi w ogóle a czynnikami konstytuującymi pierwotną oraz wtórną strukturę tekstu. Należy zbadać, w jakim stopniu na poziomie wtórnego ustrukturywania można charakteryzować dalsze podklasy tekstów przez typy wzorów rekurencyjnych”.

opis wszystkich faktów językowych. Po drugie — osadzenie lingwistyki w teorii komunikacji, która uwzględnia społeczny substrat oraz społeczną funkcję komunikacji, ukazuje perspektywę syntetycznej interpretacji zdolnej oddać sprawiedliwość całemu złożonemu przedmiotowi „literatury”. Po trzecie — powiązanie poetyki gatunkowej z rozważaniami nad strukturą procesów komunikacyjnych przyczyniłoby się do wyprowadzenia nauki o literaturze z zaufka idealistycznych fałszerstw lub „immanentnej względem dzieła” jednostronności oraz związania jej z oświeceniową myślą postępową (także z koncepcjami Mme de Staël, na którą my, komparatyści, tak lubimy się powoływać).

Komunikacja zachodzi w jakimś kodzie między nadawcą i odbiorcą. Gatunki — wszystko jedno, czy chodzi o sonet, czy o poezję wizualną — interpretować można jako takie właśnie kody, a nauka, która nie chce poprzestać na emocjonalnej kontemplacji artefaktów przeszłości, będzie badała owe kody gatunkowe ze względu na zmagazynowane w nich potencjały społecznych interakcji. Będzie m.in. opisywała — rzeczowo, choć z nie umniejszonym zaangażowaniem — narodowe bądź regionalne, historyczne, swoiste dla danych warstw lub klas ograniczenia takich kodów. Będzie się zastanawiała, czy i jak można udostępnić tradycyjne kody szerszym grupom ludności, gdzie istnieją przegrody, bariery, gdzie byłyby pożądane nowe kody, wreszcie — jak wyjaśnić, że kody gatunkowe są często zdolne w pewnej mierze przetrwać społeczne stosunki, które je zrodziły, a nawet zmienić funkcje. Wszystko to implikuje wizję dynamiki gatunków, fakt i możliwość ich przemiany.

Tym samym dochodzę do zarzutu trzeciego. Leibfried — aby nawiązać do poprzednio przytoczonego cytatu — formułuje go następująco:

Gatunki nie zmieniają się; w ruchu są (należy tu dokładnie sprecyzować, do czego odnosi się ów metaforyczny termin „ruch” poza swym znaczeniem przestrzennym) jedynie poszczególne (różne) dzieła, kiedy je ze sobą porównywać. Gatunek to to, co podobne, zawsze takie samo. Ale to, co jest takie samo, nie może się poruszać. Jeżeli mimo wszystko się porusza, mamy do czynienia z mistyką, której nauka musi dopiero stawić czoła²².

Stwierdzenie, że wskutek porównywania różniące się między sobą utwory wprowadzone zostają w ruch, jest co najmniej nieprecyzyjne, gdyż porównawcze zestawienie poszczególnych utworów służyć może wyłącznie ściślejszemu określeniu odrębności każdego z nich. Jeżeli zaś poszczególne utwory mają się poruszać, to chyba tylko w tym sensie, że zorganizowane w nich elementy i warstwy w toku recepcji konstytuują się w „dynamiczną jedność”²³. Do tego jednak porównanie z innymi tekstami jest zgoła niepotrzebne. W kontekście różnych tworców literackich o ruchu można mówić tylko wtedy, gdy uprzednio wyodrębniono już jakiś jeden element. W tym sensie mówi się o rozwoju meta-

²² Leibfried, *op. cit.*, s. 112, przypis 9.

²³ Mukařovský, *op. cit.*, s. 127 n.

foryki u jakiegoś poety, o kolejnych formach alegorii w okresie baroku albo o rozmaitych wersjach motywu Ofelii. Nie mówi się o ruchu poszczególnych dzieł jako całości, mówi się o rozwoju gatunku, jaki można w tych dziełach prześledzić.

Leibfried w rozważaniach nad gatunkami ogranicza się wyłącznie do aspektu kształtowania naukowych pojęć, nie ujmuje ich jako realne zespoły. Wyabstrahowanie tego, co identyczne, z określonych ciągów podobnych elementów prowadziłoby do definicji o pewnym zakresie momentów „podrzędnie dominujących”²⁴; definicje te służyć mogą poznaniu pojedynczego dzieła, można w ten sposób przewyciężyć antynomię między historią a systemem. W przeciwieństwie do koncepcji Crocego to, co uniwersalne, jest tu środkiem do poznania tego, co indywidualne; wszelako naukowa praktyka, która wedle Leibfrieda miałaby wyrastać z tej teorii, od dwudziestu lat nie daje wcale oczekiwanych rezultatów: historia staje się nie dającym się bliżej sprecyzować wariantem tego, co identyczne, to, co wyabstrahowane ze wszystkich historycznych kontekstów — mistyczność j a k o t a k a, romantyzm j a k o t a k i, powieść j a k o t a k a — obraca się zbyt łatwo w kiepskie ogólniki i uniemożliwia wgląd w historyczne związki, co wszak ma z założenia gwarantować²⁵. Gatunki, aby użyć własnej formuły Leibfrieda, to to, co „podobne”, ale o tyle implikują historycznie zapośredniczoną „tożsamość i zmienność”. Cała rzecz w tym, by zagadnienia teoriopoznawcze nie zepchnęły na drugi plan „realnej dialektyki stałości i przemiany”²⁶. Badanie tożsamości powinno skupiać się przede wszystkim na historycznie ugruntowanej ogólności gatunku — nie na „idei” gatunku w duchu Benjamina²⁷. Historyk literatury musi widzieć bogactwo wariantów — według Benjamina „barwne obrzeże krystalicznej symultaniczności”²⁸ — jako wskaźnik konkretnego dynamicznego procesu. A jeżeli Benjamin w skrajnych formach gatunku dostrzega nie *curiosum*, ale najbardziej wewnętrzną zasadę gatunku, historykowi przypadałoby — dla uzupełnienia — oznaczenie punktów zwrotnych, wskazujących genezę albo rozkład jakiegoś rodzaju. Gatunki są w ruchu, dzieła — nie.

²⁴ Leibfried, *op. cit.*, s. 19.

²⁵ Leibfried (*op. cit.*, s. 18) wbrew temu, co sam skądinąd postuluje (por. *Kritische Wissenschaft vom Text — Manipulation, Reflexion, transparente Poetologie*. Wyd. 2, Stuttgart 1972, s. 255), nie rozróżnia typu idealnego i realnego. Jeżeli przyjmujemy dodatkowo tożsamość „typu” i „pojęcia” z „gatunkiem”, wyjaśni się np. następujące zdanie: „Gatunki powstają (!) tam, gdzie zachodzą różne ciągi podobieństw (!)”.

²⁶ *Wörterbuch der marxistisch-leninistischen Soziologie*. Köln/Opladen 1939, s. 107 (hasło „Entwicklung”).

²⁷ W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Hrsg. von Tiedemann. Frankfurt am Main 1963, s. 15 n.

²⁸ *Ibidem*, s. 20.

Nadal w mocy pozostaje jednak zarzut, że obstaje się przy dynamice tam, gdzie widoczna jest przede wszystkim tożsamość mimo przemian. Na zarzut ten należy odpowiedzieć: chodzi o to, by system komunikacji literackiej i swoiste podsystemy gatunków ująć jako systemy powstałe historycznie, tzn. zmienne. Dalej chodzi jak zawsze o to, by przezwyciężyć antynomię struktury i historii, antynomię, której negatywne skutki dla badań literackich zlikwidowano dopiero w ostatnich latach; zasygnalizujmy je hasłowo: skłonność do wyodrębniania okresów o sztywnych systemach gatunkowych, przez co społeczne implikacje określonych hierarchii gatunkowych pozostają poza cbrębem refleksji; tendencja do literackiego konserwatyzmu; wrogość wobec epok oddających się eksperymentowaniu; wykluczenie z programów uniwersyteckich literatury współczesnej; przecenianie utworów, które dają się interpretować jako prototypowe realizacje norm tradycyjnych gatunków oraz związana z tym niechęć do wszystkiego, co trąci rozkładem (np. u jakże zasłużonego Hugona Friedricha w stosunku do sonetów Rilkego²⁹). Wreszcie chodzi o to, by wyniki badań nad zmiennością systemu literackiego włączyć do teorii działania, która pomogłaby usunąć specyficzne dla klas i warstw trudności komunikacyjne.

Dochodzę do głównego punktu moich rozważań — do kwestii, jak można precyzyjnie ująć dynamikę gatunków literackich. Dogodnym punktem wyjścia jest tu strukturalistyczne pojęcie systemu. Pojęcie gatunku rozumianego jako zbiór swoistych elementów i reguł ich powiązania dopuszcza teoretycznie możliwość rozwoju, który wedle tej definicji znaczy: odpadanie albo dorzucanie, uwydatnianie albo osłabianie poszczególnych elementów bądź reguł. Zwłaszcza gdy zajmujemy się punktami zwrotnymi ewolucji literackiej, takie pojęcie gatunku pozwala zadać pytanie o historyczną podstawę zmian strukturalnych; jest komplementarne wobec Heglowskiej teorii przechodzenia ilości w jakość. Zgodnie z tym pojęciem stabilność jakiegoś gatunku — zawsze indywidualnie realizowanego — znaczy w sensie diachronicznym zbliżanie się do historycznej normy; w sensie synchronicznym — zbliżanie się do statystycznej przeciętności. Chwiejność zaś oznaczałaby maksymalne odstępstwo. Szersze pojęcie literatury, wykraczające poza klasyczne kanyony, pozwalałoby uporać się z faktem, że wielkie dzieła często rozsadzają normy gatunkowe albo konstytuują nowe normy, nierzadko jedno i drugie naraz. Przykładowe spełnianie wymogów gatunku (normy, przeciętnej) nie byłoby przeto koniecznym znakiem jakości, „idea” zaś gatunku w rozumieniu Benjamina nie pokrywałaby się zgoła z tym, co tutaj rozumiemy przez ogólność.

Wszystko to jednak stanowi zaledwie ramy, a pytanie, jak należy

²⁹ H. Friedrich, *Zur Frage der Übersetzungskunst*. W: *Sitzungsberichte Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philologisch-historische Klasse*. Heidelberg 1965.

konkretnie zdefiniować gatunki, nadal pozostaje otwarte. Sprawą zasadniczą — na poparcie przytoczmy cytaty z *Teorii literatury* Welleka i Warrena — jest kwestia, jakie elementy należy uwzględnić w definicji gatunku. Kanon sformułowany przez Boileau — czytamy u Welleka i Warrena — obejmuje „sielankę, elegię, odę, epigramat, satyrę, tragedię, komedię i epopeję”³⁰; jednakże Boileau nie definiuje podstawy tej typologii. „Czy odróżnia rodzaje na podstawie tematyki, struktury, formy wierszowej, rozmiarów, zabarwienia emocjonalnego, nośności światopoglądowej, adresatów?” Wellek i Warren sądzą, że właściwą drogą określenia gatunków jest kombinacja formy zewnętrznej i wewnętrznej. Przez „gatunek literacki” rozumieją

ugrupowanie dzieł oparte z punktu widzenia teorii zarówno na formie zewnętrznej (którą jest określone metrum lub struktura), jak i wewnętrznej (postawa, tonacja, przeznaczenie — czyli, upraszczając, tematyka i audytorium). Podstawą rozróżnienia może być którykolwiek z tych dwóch momentów <...>, ale zadaniem badacza jest wtedy znalezienie pozostałego wymiaru, aby uzupełnić formułę³¹.

W stosunku do tezy Staigera, który odrzucił pojęcie gatunku z perspektywy antropologicznej, propozycja Welleka i Warrena oznacza zdecydowany postęp poznawczy. Należy jednak zwrócić uwagę na zasadniczą sprzeczność w *Teorii literatury* ujawniającą się także w rozdziale poświęconym gatunkom. Wyróżnienie „pozaliterackich dróg” i „wewnątrzliterackiej metody” w nauce o literaturze jest nie do pogodzenia z postulatem, by analiza gatunkowa uwzględniała należycie moment społeczny, czy to w rozważaniach nad przedmiotem utworu, czy nad jego publicznością. Z drugiej strony jeżeli „postawę, tonację, przeznaczenie — czyli, upraszczając, tematykę i audytorium” definiuje się jako „formę wewnętrzną”, sugeruje to, że realia historyczne są w dziele literackim już w określony sposób zorganizowane bądź przetworzone, zarazem jednak implikuje oddzielenie tego przetworzonego materiału od historycznego substratu. A właśnie analiza czynnikowa, jaką zarysowują Wellek i Warren³², mogłaby ten substrat uwydatnić jako ostatecz-

³⁰ R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*. Przekład pod redakcją i z posłowiem M. Żurawskiego. Warszawa 1970, s. 312. [U Welleka i Warrena jako odpowiednik *genre* pojawia się „rodzaj”. — Przypis red.]

³¹ *Ibidem*, s. 315.

³² W sprawie niebezpieczeństw i zalet analizy czynnikowej por. K. Kosik, *Eine Studie zur Problematik des Menschen und der Welt*. Übersetzt von M. Hoffman. Frankfurt am Main 1971, s. 109: „Teoria czynników wywraca ruch społeczny na nice, ponieważ za »nośnik« społecznego rozwoju uważa izolowane twory materialnej bądź duchowej praktyki człowieka, choć przecież jedynym rzeczywistym nośnikiem ruchu społecznego jest człowiek w procesie produkcji i reprodukcji swego życia społecznego”; s. 114: „Podkreślenie jedności społecznej, ukształtowanej przez struktury ekonomiczne rzeczywistości może stać się w istocie hamulcem badań naukowych, jeżeli jedność zmieni się w metafizyczną tożsamość, a konkretna totalność społecznej rzeczywistości wyrodzi się w abstrakcyjną całość”.

nie decydujący czynnik także w rozwoju gatunków. Gatunki, rozumiane jako instytucjonalne zespoły momentów treściowych, techniczno-stylistycznych, kompozycyjnych, intencjonalnych i funkcjonalnych, można z pożytkiem analizować ze względu na ich stabilność bądź ich dynamikę, jeżeli zwróci się szczególną uwagę na historyczny substrat, jako intencję twórcy³³, jako tworzywo, jako społeczną funkcję utworu albo jego publiczność. Rosnąca dominacja poszczególnych momentów — również momentów pozornie czysto formalnych — zanikanie innych momentów, określone przesunięcia akcentów powinny pomóc w analizie dynamiki gatunków jako specyficznych systemów komunikacji.

Zasada uporządkowania poniższych przykładów, które mają sprecyzować i ukonkretnić dotychczasowy wywód, wyrasta z heurystycznie płodnego, choć tylko w części słusznego poglądu, że czytelnik (bądź słuchacz, widz) najpierw styka się z powierzchnią utworu, której determinanty pozostają ukryte³⁴. Nie należy tego rzecz jasna rozumieć w sensie determinizmu mechanistycznego, ale — niezależnie od zasadniczej determinacji ekonomicznej — w sensie „dialektycznej antynomii”, jak Mukařovský definiował stosunek „sfery estetycznej” i „pozaestetycznej”³⁵. Najpierw postaram się na przykładzie monologu wewnętrznego pokazać, jak określone składniki formalne są w stanie z racji swej immanentnej dynamiki wyraźnie przekształcić gatunkowy charakter utworu. Następnie, rozważając poezję Rimbauda, chciałbym uwydatnić, że pozornie autonomiczny ruch form lub procedur techniczno-stylistycznych wywodzi się za każdym razem z innej „wizji świata”³⁶. Dalej, paradygmat *Natürliche Tochter* Goethego ma określić historyczne zapośredniczenie takiej wizji oraz wyjaśnić dynamikę gatunków na gruncie twórczej sprzeczności ustabilizowanych form i nowych treści. Uwagi o antyiluzjonistycznych technikach w XX w. oraz — jako przykład

³³ Zarzuty wobec argumentów uwzględniających intencje twórcy są uzasadnione wówczas, gdy literaturę „wyjaśnia się” na gruncie biograficzno-psychologicznym. Są bezzasadne m.in. tam, gdzie intencja oddziaływania, jak np. w epickim teatrze Brechta (zob. niżej) staje się konstytutywnym momentem dzieła lub gatunku oraz gdzie ewentualnie mamy do czynienia z odnośnymi wypowiedziami teoretycznymi.

³⁴ Por. wyżej referowaną koncepcję Sollersa.

³⁵ Mukařovský, *op. cit.*, s. 50.

³⁶ L. Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris 1964, s. 42: „Społeczny charakter dzieła polega przede wszystkim na tym, że jednostka nie byłaby nigdy zdolna stworzyć o własnych siłach spójnej struktury myślowej, odpowiadającej temu, co nazywamy »wizją świata«. Strukturę taką wypracować może tylko grupa, jednostka zaś może jedynie nadać jej bardzo wysoki stopień spójności oraz przenieść na plan twórczości obrazowej, myśli konceptualnej itd.” W sprawie krytyki Goldmanna por. H. Gallas, *Marxistische Literaturtheorie — Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionären Schriftsteller*. Neuwied/Berlin 1971, s. 72 n.

z całkiem innego obszaru — *Arte nuevo de hacer comedias* Lopego de Vega mają ukazać, jak intencja autora i wzgląd na publiczność mogą w istotny sposób określać i zmieniać gatunkowy charakter utworu. Jako że substrat ekonomiczny uważam — jeżeli nie za jedyną i bezpośrednio determinantę, to w każdym razie za najważniejszy czynnik ewolucji form, chciałbym z kolei — referując pewne stwierdzenia Habermasa — zwrócić uwagę na konieczność dokładniejszych niż dotąd badań nad społeczną podstawą literatury, we współpracy z innymi dyscyplinami. Na zakończenie przedstawię kilka uwag o społecznej funkcji systemów gatunkowych. Przy omawianiu przykładów pominiemy najważniejsze rozróżnienie, jakie socjologowie czynią między zmianą w obrębie systemu i zmianą samego systemu³⁷. Rozróżnienie to dotyka kwestii, zespoły jakiego rzędu wielkości definiuje się jako gatunki; ponadto pozwalałoby oddzielić wewnętrzne ewolucje, związane ze sprzykzeniem się stereotypowych form, z efektem zużycia, z poszukiwaniem nowych przyjemności, od cezur, kiedy to wraz z systemem społecznym przekształcają się także specyficzne formy komunikacyjne literatury. Przykładem pierwszego rodzaju byłoby np. zjawisko petrarkizmu i sprzęgniętego z nim antypetrarkizmu; przykładem drugiego rodzaju — np. publicystyka Forstera czy Heinego.

Przykład pierwszy. Benjamin mówił o „reakcyjnej próbie” interpretowania „form technicznie uwarunkowanych” nie jako „zmiennych zależnych”, ale jako „stałych”³⁸. W muzyce np. — dobitnie zwraca na to uwagę Eisler³⁹ — wskutek wynalazku nowych instrumentów powstają całkiem nowe możliwości komponowania. A w filmie można obserwować, jak rozwój techniczny prowadzi przez pośrednie stadia fotografii, kinematografu, zmiany perspektywy, zbliżeń, montażu do nowej formy artystycznej. Jeśli chodzi o literaturę, analogie znaleźć można najwyżej w pewnych technicznych innowacjach scenografii albo w wynalazku druku bądź jego upowszechnieniu się, co powołuje do życia nowe formy, takie jak ulotka, kalendarz lub prasa we wszystkich jej odmianach i wraz ze wszystkimi właściwymi dla niej „gatunkami”. Dziś dochodzą do tego jeszcze środki masowego przekazu. Jakkolwiek znaczenie tych środków dla literatury trudno precenić, nauka o literaturze zaledwie wyjątkowo zajmuje się ich badaniem. To, co się nazywa techniczną innowacją w literaturze, to — w przeciwieństwie do podstaw zdjęć fotograficznych i filmów — na ogół raczej zjawiska zaliczane do nadbudowy w Marksowskim sensie, jakkolwiek nie bez pewnych roszczeń do samodzielności. W tej mierze, w jakiej owe techniczne

³⁷ *Fischer-Lexikon, Soziologie*. Umgearbeitete und erweiterte Neuauflage. Hrsg. von König. Frankfurt am Main 1967, s. 291 (hasło „Soziale Wandel”).

³⁸ W. Benjamin, *Schriften*. Hrsg. von T. Adorno, G. Adorno-Podszus. Frankfurt am Main 1955, t. 1, s. 488.

³⁹ Por. Gallas, *op. cit.*, s. 176, przypis 36.

innowacje w pewnych warunkach mogą konstytuować nowe gatunki, wypada nam wziąć je pod uwagę.

Ulysses zwykło się nazywać powieścią i mówić, że jest to wielki *monologue intérieur* [monolog wewnętrzny]. Co najmniej to ostatnie stwierdzenie jest nietrafne, gdyż po pierwsze dzieło Joyce'a nie jest jedynym monologiem wewnętrznym — mamy tu monologi Blooma, Molly i Stephena, po trosze także innych postaci — po drugie zaś wewnętrzny monolog nie jest tu wcale jedyną formą przedstawiania. Na tych samych prawach odnajdujemy w *Ulyssesie* relację narratora i mowę niezależną. Nie przypadkiem jednak rzecz kończy się jednym już tylko, obejmującym dziesiątki stronic, monologiem wewnętrznym. I jakkolwiek można by to rozmaicie objaśniać (motyw najważniejszy wiąże się zapewne z wymogami końcowej puenty) — pewne jest, że technikę tę wynalezioną przez Édouarda Dujardin Joyce mocą wewnętrznej dynamiki po raz pierwszy w sposób wyłączny zrealizował, co spowodowało ostateczne zerwanie z tradycją realistycznej powieści XIX-wiecznej. W *Ulyssesie* monolog wewnętrzny ma z jednej strony wskazywać na względność wszelkich znaczeń i — co się z tym wiąże — waloryzować „banalną” codzienność, z drugiej strony unaocznić rozdział refleksji (Stephen), działania (Bloom) i zmysłowości (Molly). Obie te funkcje — inne tu pomijamy — odsyłają do historii. Wydaje mi się jednak, że ów środek techniczny uruchamia względnie autonomiczne potencjały, wśród których należałoby wyróżnić przypadkowe okoliczności jego genezy i przekazu, magię jego intensywnego doświadczenia, atrakcyjność dla późniejszych autorów.

Innym przykładem wywodzącej się z technicznych innowacji dynamiki gatunków literackich jest posługiwanie się cytatami i materiałem dokumentalnym, o czym będzie jeszcze mowa w innym kontekście. Technika ta stanowi poniekąd realistyczny korelat subiektywistycznego przedstawiania osób w monologu wewnętrznym. Dokumentacją posługiwali się już obficie naturaliści, jak niedawno wykazał na przykładzie Zoli, Thomasa Manna i Dreisera Haskell M. Block⁴⁰; historia cytatu zaś jest równie stara jak literatura. Ale (znowu) wraz z Joyce'em owa przedtem nie spotykana liczba cytatów i dokumentacji przechodzi w nową jakość: elementy te w połączeniu z rozbiciem dyskursu w językowej grze monologu wewnętrznego sprawiają, że *Ulysses* zyskuje przynajmniej w niektórych partiach⁴¹ charakter autorefleksji. Hasło to obejmuje zaś sporą część nowoczesnej liryki i prozy, a nawet dramatu; cytat i dokument są wzorcowym przykładem na to, jak nowe środki techniczne zawieszają tradycyjne bariery między gatunkami.

⁴⁰ H. M. Block, *Naturalistic Triptych — The Fictive and the Real in Zola, Mann and Dreiser*. New York 1970. Por. też moją recenzję z tej pracy: „Arcadia” 7 (1972), s. 331—334.

⁴¹ Por. np. rozdział *Scylla and Charybdis* oraz *Oxen of the Sun*.

Przechodzimy do drugiego przykładu: korelacji między „wizją” a innowacjami technicznymi. W *Statku pijanym* Rimbauda, jak wiadomo, przemawia sam statek, i to — jak wywodzi Klopfer⁴² — na dwóch fikcyjnych płaszczyznach o różnym charakterze realności. W 22 na 25 strof Rimbaud roztacza panoramę klęski, w ostatnich strofach staje się jasne, że to, co wprawdzie zdawało się ostateczną katastrofą, jest ledwie życzeniem, które co prawda ma się doczekać rychłego spełnienia: „*O que ma quille éclate! O que j'aille à la mer!* [O, niech pęknie mój kil! Niech pójdę na dno morza!]. Następujące dwie strofy pochodzą z pierwszej części:

- (XI) *J'ai suivi, des mois pleins, pareille aux vacheries
Hystériques, la houle à l'assaut des récifs,
Sans songer que les pieds lumineux des Maries
Pussent forcer le mufler aux Océans poussifs!*
- (XII) *J'ai heurté, savez-vous, d'incroyables Florides
Mêlant aux fleurs des yeux de panthères à peaux
D'hommes! Des arcs-en-ciel tendus comme des brides
Sous l'horizon des mers, à de glauques troupeaux!*
- [XI] Miesiącami o rąfy waliłem w krowiarni
Sztormów rozdygotanych rykiem histerycznym,
Nie rojąc, że świetliste stopy białych Marii
Mogą łeb oceanom zetrzeć dychawicznym.
- (XII) Potrącałem — czy wiecie? — Florydy nietknięte,
Podrzucające kwiatom ślepią panter z bladą
Człowieczą skórą! Tęcze jak lejce napięte
Pod mórż horyzontami — błękitnawym stadom!⁴³

Fragment ten wtapia się w eskalację wyobrażonej katastrofy, co czysto zewnętrznie uzmysławiają incipity strof IX—XIII: *J'ai vu, J'ai rêvé, J'ai suivi, J'ai heurté, J'ai vu fermenter* [widziałem, marzyłem, waliłem, potrącałem, widziałem [...] w fermentach]. Z drugiej strony jednakże można obserwować pewną tendencję do autonomizacji dwóch „tetrastychów”, tendencję, która nas tu interesuje i którą chciałbym przeanalizować na innym, tym razem samodzielnym tekście. Jest to *Krajobraz morski* z tomu *Iluminacje*:

*Les chars d'argent et de cuivre —
Les proues d'acier et d'argent —
Battent l'écume, —
Soulèvent les souches des ronces.
Les courants de la lande,*

⁴² R. Klopfer, *Das trunkene Schiff, Rimbaud — Magier der „kühnen” Metapher?*. „Romanische Forschungen” 80 (1968), s. 147—167.

⁴³ Francuskie teksty Rimbauda według *Oeuvres complètes*. Éd. Renéville, Mouquet. Paris 1963; *Le Bateau ivre*, s. 100—103. Tekst polski według A. Rimbaud, *Statek pijany*. Przełożył A. Ważyk. W: *Poezje*. Redagował A. Ważyk. Wyd. 2. Warszawa 1969, s. 98.

*Et les ornières immenses du reflux,
 Filent circulairement vers l'est,
 Vers les piliers de la forêt,
 Vers les fûts de la jetée,
 Dont l'angle est heurté par des tourbillons de lumière.*

[Wozy ze srebra i miedzi —
 Dzioby ze stali i srebra —
 Młóćą pianę,
 Podnoszą korzenie jeżyn.
 Prądy wrzosowisk
 I wielkie koleiny odpływu
 Ciągną kosiście na wschód,
 Do filarów lasu,
 Do pni nabrzeża,
 W którego krawędź biją wiry światła ⁴⁴.]

Krajobrazy morza i wrzosowisk przechodzą wzajemnie w siebie, podobnie jak — według uwagi Friedricha ⁴⁵ — na niektórych obrazach owego fikcyjnego impresjonisty Elstira, którego *Marine alpestre* analizował Proust. Rimbaud zrezygnował z rymów i jednolitego metrum, ale wielkim sukcesem wiersza jest wszak właśnie przejście do wolnych rytmów. Bez uciążliwych więzów, choć bynajmniej nie pozbawiona formy ⁴⁶, uwolniona od celu i rygorów, od wszelkich reszduów psychologicznych może się rozwinąć swobodnie wizja jedności, której wprawdzie — taką sugestią niesie, być może, zakończenie wiersza ⁴⁷, a wiąże się to z umilknięciem Rimbauda — nie odpowiada żaden ekwiwalent w historycznym świecie. Swoista wizja Rimbauda to wizja nie spełnionego w rzeczywistości pojednania tego, co rozdzielone.

W porównaniu do mniej poruszającego, choć sławniejszego *Statku pijanego* odnajdujemy tu nowe treści, a zarazem nowe formy, dialektykę formy i treści — jest to tym ciekawsze, że dwie poprzednio cytowane strofy, które w pewien sposób prefigurują *Krajobraz morski*, zdają się zaprzeczać tej dialektyce. Jakkolwiek strofy te mogą się ściśle wiązać z resztą utworu, to jednak właściwe dla nich obrazy stanowią względną całość. Podczas gdy w poprzedzającej je strofie X mowa jest o *neiges éblouies, sèves inouïes, phosphores chanteurs* [ośniony śnieg,

⁴⁴ A. Rimbaud: *Marine. Oeuvres complètes*, s. 196; *Krajobraz morski*. Przełożył A. Międzyrzeczki. W: *Sezon w piekle. Iluminacje*. Kraków 1980, s. 155.

⁴⁵ H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX wieku do połowy XX wieku*. Przełożyła i opatrzyła wstępem E. Feliksiak. Warszawa 1978, s. 125.

⁴⁶ Wiersz zbudowany jest ściśle według zasady chiazmu; zob. Kloepfer, *O omen*, *op. cit.*, s. 36 n.

⁴⁷ Por. zakończenie wiersza *Les Ponts (Mosty)*: „*Un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie* [Biały promień, spadający z wysokiego nieba, niweczy tę komedię]” (*Oeuvres complètes*, s. 187; *Sezon w piekle. Iluminacje*, s. 129).

pęd soków niesłychanych, fosfory śpiewnej] (spiętrzenie tych obrazów zacierania odniesienie do morza), podczas gdy w następnej, XIII strofie odniesienie to jest na rozmaite sposoby sugerowane (*marais, nasses, Léviathan, écoulement d'eaux, bonaces, gouffres* [bagna, niewody, Lewiatan, zapadania wody, cisza, otchłań], strofy XI i XII kreślą obraz ściśle homogeniczny: *vacheries, l'assaut, mufle, Océans poussifs, panthères, brides, troupeaux* [krowiarnia, sztorm, łeb, oceany dychawiczne, pantery, lejce, stada]. Wystarczy wyodrębnić poszczególne obrazy, by pokazać, że na dziedzinę morza, w sposób równie subtelny jak w *Krajobrazie morskim*, nakłada się tu druga dziedzina — tym razem jest to dziedzina animalna. Jeżeli obraz taki jak *la houle à l'assaut de récifs* [sztormów rozdygotanych rykiem] wywodzi się z metaforyki prozy podniosłej, to *les pieds lumineux des Maries qui pussent forcer le mufle aux Océans poussifs* [światliste stopy białych Marii / Mogą łeb oceanom zetrzeć dychawicznym⁴⁸] oraz *Des arcs-en-ciel tendus comme des brides / Sous l'horizon des mers, à de glauques troupeaux!* [Tęcze jak lejce napięte / Pod mórż horyzontami — błękitnawym stadom!] (reminiscencja z Homera⁴⁹) są już w pełni wizją w sensie, w jakim tu używamy tego słowa. Podobieństwo między tymi dwiema strofami a *Krajobrazem morskim* niewątpliwe, tam jednak mamy wolne rytmy, tu — aleksandryn, choć nie klasyczny. *Statek pijany* jest najwyraźniej jednym z tych punktów przelomowych, na które należy zwrócić szczególną uwagę, gdy mówi się o dynamice gatunków. *Krajobraz morski* jest właściwszą formą owego krzyżowania się spotęgowanych obrazów — świadczy o tym hipotetyczne wyodrębnienie dwóch strof ze *Statku pijanego*. Jakkolwiek zespół obrazów animalnych konstituuje jedność, to przecież cały utwór nie sprawia wrażenia jedności — i to wcale nie z racji incypitów *J'ai suivi, J'ai heurté* [waliłem, potraçałem], których pierwszoosobowy podmiot bez kontekstu jest niejasny.

Porównanie dwóch strof ze *Statku pijanego* i *Krajobrazu morskiego* pokazuje, że ważnym czynnikiem rozwoju nowych gatunków — a z tym mamy do czynienia w *Iluminacjach*⁵⁰ — jest twórcza sprzeczność między nowymi treściami a tradycyjnymi formami. Nowe treści historyczne bądź korelujące z nimi „wizje” przeciwstawiają się tradycyjnym strukturom, ich adekwatne przedstawienie domaga się wynalezienia nowych struktur. W konsekwencji nasuwa to taką oto możliwość: to, co w pewnych utworach w szczególnie sposób nas nie zadowala, można traktować jako rezultat nie rozwiązanej problematyki formy i treści. Warto w związku z tym odwołać się do *Theorie des modernen Dramas* Szon-

⁴⁸ Aluzja do jakiejś lokalnej legendy o Les-Saintes-Maries-de-la-Mer?

⁴⁹ Por. *Iliada*, XVI, 34.

⁵⁰ Wierszowi *Krajobraz morski* przypada szczególne miejsce, którego jednak w tym kontekście nie uwzględniamy.

diego. Podobnie jak m.in. analizowana tam sprzeczność między tradycyjnymi formami dramatycznymi a społeczną tematyką w okresie naturalizmu, doskonałym paradygmatem dla omawianych tu zagadnień są boje Goethego z tematem Rewolucji Francuskiej. W formie farsowej — mam na myśli *Bürgergeneral* — da się o jakobinach mówić tylko banały, jeżeli nie zgoda głupstwa, urągające lepszej wiedzy autora z dnia zwycięstwa pod Valmy. W odmienny sposób problematyczna jest *Die natürliche Tochter* ze swym wyeksponowanym tematem politycznym i nie mniej wyeksponowaną formą: tematykę rewolucyjną, w przeciwieństwie do pochwały humanizmu w *Ifigenii* oraz problemu sytuacji artysty na dworze feudalnego mecenasa (*Tasso*), z trudem daje się ująć w formie klasycystycznego dramatu; nawet jeżeli uwzględnimy planowany ciąg dalszy, rzecz musi zakończyć się niepowodzeniem, skoro po pierwsze brak tu ludu⁵¹ bądź opinii publicznej⁵², dwóch istotnych czynników francuskiego przewrotu, a po drugie „naturalistyczna”, organologiczno-konserwatywna metaforyka przez — podstawowe dla Oświecenia — pojęcia *progrès* i *perfectibilité* [postęp i zdolność do doskonalenia się] — neguje rzeczywisty postęp, jaki wówczas we Francji osiągnięto⁵³. Nie chcemy przez to powiedzieć, że jedyną adekwatną dla tematyki rewolucyjnej formą jest poezja sankiulotów i literacka publicystyka Forstera czy Rebmanna. *Hyperion* Hölderlina dowodzi, że tradycyjna forma — powieść w listach — oraz wysoki stopień liryzmu, w niczym nie ustępujący Goethowskiemu, nadają się doskonale jako media dla aktualnej problematyki. Wszelako uznanie tej możliwości nie jest równoznaczne z rezygnacją z zapośredniczającej refleksji nad gatunkiem i historią.

Zajmijmy się czwartym punktem zaproponowanej powyżej analizy czynnikowej. Estetyka oddziaływania jako motyw ewolucji form literackich dominuje u wielu świadomie zaangażowanych twórców kultury — nieprzypadkowo używam tego terminu. Zarówno środki techniczno-stylistyczne, jak i swoiste treści, dobiera się ze względu na określone grupy adresatów, na których świadomość i społeczną postawę chce się wpłynąć. Przykładem może tu być Piscator i jego inscenizacje

⁵¹ Por. H. Schlaffer, *Dramenformen und Klassenstruktur — Eine Analyse der dramatis persona „Volk“*. Stuttgart 1972. Tamże uwagi o *Die natürliche Tochter*.

⁵² Por. J. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit — Untersuchung zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Wyd. 5. Neuwied/Berlin 1971.

⁵³ Benjamin, *op. cit.*, s. 85—86: „Jeżeli polityczne wydarzenie przemówiło do Goethego tylko grozą woli niszczenia, wybuchającej okresowo tak jak siły natury, musiał podejść do tego tematu jak poeta XVII-wieczny. Antyczny ton spycha wydarzenie do prehistorii ujętej poniekąd na modłę historii naturalnej; potęgując ten ton, poeta sytuuje się w pewnym stosunku napięcia wobec akcji, tworzy niezrównany nastrój liryczny, a hamuje dramatyzm. Etos dramatu historycznego jest temu dziełu tak obcy jak barokowej akcji politycznej”.

z lat dwudziestych, w formie wycinków filmowych, projekcji i plakatów, łącznie z materiałem dokumentalnym, któremu przypada funkcja antyiluzjonistyczna, tj. prezentowanie fikcyjnego wydarzenia pierwszoplanowego w taki sposób, by ujawnić jego społecznoekonomiczne uwarunkowania. Za pomocą owego tła publiczność miała poznać uwarunkowania, którym sama podlega.

Efekt zaskoczenia — pisze Piscator o premierze rewii *Trotz alledem!* — wynikającego z przemiennego następowania po sobie filmu i scen odgrywanych — był ogromny. Ale jeszcze silniejsze było dramatyczne napięcie, jakiego film i sceny odgrywane wzajemnie sobie użyczały. Potęgowały się wzajemnie i w pewnych momentach udawało się osiągnąć takie *furioso* akcji, jakie rzadko tylko zdarzyło mi się przeżywać w teatrze⁵⁴.

Dalej przytoczyć by można rozmaitych pisarzy okresu weimarskiego, np. Ottwalta, który w antyiluzjonistycznej powieści o wymiarze sprawiedliwości *Denn sie wissen, was sie thun* (Berlin 1931) nakłania czytelników do weryfikacji autentyzmu relacji przez pytania zwrotne. Głównym eksponentem tej grupy szermującej argumentem estetyki oddziaływania jest Brecht, a najbardziej znanym świadectwem jego poglądów — przeciwstawienie dramatycznej i epickiej formy teatru w uwagach do *Kariery i upadku miasta Mahagonny*. Zamiast komponentu przeżycia należy uwydatniać komponent obrazu świata, zamiast wywoływać uczucia Brecht chciał wymuszać decyzje⁵⁵. Taka jest zasadnicza tendencja wspomnianego schematu, z której wywodzą się zarówno określone konsekwencje kompozycyjne — np. montaż i przejścia skokowe zamiast akcji linearnej — jak rozważania nad formą sceny i ogólną praktyką teatralną. Zasadą Piscatora, Ottwalta i Brechta jest antyiluzjonizm, u dwóch pierwszych najważniejszym środkiem jest dokument, u Brechta — epicki dystans wobec sceny iluzjonistycznej (co może, ale nie musi odbywać się przy użyciu materiału dokumentalnego). Wszystkie te usiłowania mają na celu zastąpienie ustabilizowanych form przez „formy otwarte”⁵⁶, „formy o charakterze operatywnym”⁵⁷.

Z intencją oddziaływania wiąże się uwzględnianie z góry oczekiwań publiczności. Jak postawa taka — w połączeniu z pewną swoistą tradycją narodową — może określać gatunkowy charakter dramatu w opozycji do uznanych norm, wskazuje *Arte nuevo de hacer comedias* Lopego de Vega (1609). Ironiczno-żartobliwa rozprawa, którą wszelako należy przy zachowaniu ostrożności potraktować serio, zdaje sprawę

⁵⁴ E. Piscator, *Das politische Theater*. Neu bearbeitet von F. Gasbarra. Reinbek bei Hamburg 1963, s. 75.

⁵⁵ B. Brecht, *Schriften zum Theater — Über eine nicht-aristotelische Dramatik*. Berlin/Frankfurt am Main 1957, s. 19 n.

⁵⁶ V. Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*. München 1969.

⁵⁷ Gallas, *op. cit.*, s. 87.

z twórczości najbardziej płodnego dramaturga literatury światowej i dowodzi, jak w ramach poetyki normatywnej i względnie stabilnego ustroju feudalnego publiczność teatralna może wywrzeć silny wpływ na produkcję sceniczną. Lope de Vega pisze:

*cuando he de escribir una comedia,
encierra los preceptos con seis llaves;*

[kiedy mam napisać komedię, / odkładam na bok zasady;]

albowiem, jak uzasadnia:

*quien con arte ahora las escribe
muere sin fama y galardón*⁵⁸.

[kto po mistrzowsku teraz je [tj. komedie] pisze, / umiera bez sławy i zaszczytów.]

Lope de Vega nawraca nieustannie do *vulgo*, któremu on, poeta, musi ustępować, ustępstwa te są wszakże tylko *captatio benevolentiae* [zjednywaniem sobie względów]. Rozwiązania dramatu nie należy podawać zbyt wcześnie, inaczej ludzie opuszczą teatr w środku spektaklu; autor nie powinien kazać postaciom dramatu zbyt długo milczeć na scenie, gdyż publiczność się tym niepokoi; stosunkowo największe zainteresowanie budzą pojedynki. Takie i podobne zalecenia, które w czasach Lopego de Vega weszły do rozmaitych poetyk, poruszają się w obrębie normalnej praktyki teatralnej albo, tak jak w ostatnim przypadku, odnoszą się do swoistych cech feudalnego, zwłaszcza hiszpańskiego społeczeństwa. Ale względ na publiczność *corrales* [tu: teatrów] poprzez wybór tematu dotyczy samej substancji dramatu renesansowego i jego kanonu reguł⁵⁹. W charakterze puenty Lope de Vega zauważa, że właśnie wprowadzając wysoko postawione osobistości także do komedii (co wedle poetyki Arystotelesowskiej zastrzeżone jest dla tragedii), idzie za antycznymi wzorcami. Powołanie na autorytet (nie wiadomo zresztą, jak dalece poważne) sugeruje jednak, że wykroczenia przeciwko regułom są czymś nagannym:

*Elájase el sujeto, y no se mire
(perdonen los preceptos) si es de reyes,
aunque por esto entiendo que el prudente
Felipe, rey de España y señor nuestro,*

⁵⁸ Lope Félix de Vega Carpio, *Obras escogidas*. Ed. Sainz de Robles. Madrid 1964, t. 2, s. 877.

⁵⁹ K. Vossler, *Lope de Vega und sein Zeitalter*. München 1947, s. 211: „Dramat hiszpański nie zna ani renesansowego podziału na styl podniosły i niski, bądź tragiczny i komiczny, ani racjonalistycznej dezaprobaty dla cudów”. Odpowiednio „tragedia” i „tragicomedia” mają „w hiszpańskim zwyczaju językowym jedynie wartość sporadycznych określeń szczegółowych w obrębie gatunkowego pojęcia »comedia«, które obejmuje wszelkie utwory dramatyczne” (*ibidem*, s. 356, przypis 14).

*en viendo un rey en ellase se enfadaba,
o fuese el ver que el arte contradice,
o que la autoridad real no debe
andar fingida entre la humilde plebe.*

*Esto es volver a la comedia antigua,
donde vemos que Plauto puso dioses
como en su „Anfitrión” lo muestra Júpiter ⁶⁰.*

[Należy wybrać temat i nie zważać / (niech mi wybaczą zasady), czy dotyczy on panujących, / chociaż uważam, że przezorny Filip, / władca Hiszpanii i nasz pan,

gniewał się widząc przedstawioną w nich [tj. w komediach] / osobę królewską, / lub mogłoby to być sprzeczne z zasadami sztuki / albo że władza królewska nie powinna być przedstawiana / w sztukach prezentowanych prostemu ludowi.

To oznacza powrót do komedii antycznej, / w której, jak widzimy, Plaut umieścił bogów, / czego dowodzi postać Jupitera w jego *Amfitrionie*.]

Przechodzę do kolejnego punktu — do pewnego postulatu. Twórczą sprzeczność między historycznie zapośredniczonym materiałem a społecznie przekazaną formą jako czynnik ewolucji gatunków należy wprowadzić ujmować jako immanentną sprzeczność w każdym poszczególnym dziele, zarazem jednak trzeba — współpracując z naukami historycznymi i społecznymi — precyzyjnie uchwycić pozaliterackie odpowiedniki odnośnego materiału. Obok fenomenologii form i treści mamy ich dialektykę; ponadto immanentną dialektykę dzieła sztuki należy odnosić do jawnej dialektyki przemian społecznych. Postulat ten zgodny jest z tezą semantyki referencjalnej, która głosi, że struktura znaków językowych nie wyczerpuje się w stosunku *signifiant* i *signifié*, a *signifié* nie należy bynajmniej naiwnie utożsamiać z *objet référentiel*. Już sam język zapośrednicza świat ⁶¹, a wiedza o tym musi stać się integralnym składnikiem również takiej teorii gatunków literackich, która uwzględni ich specyficzny kształt językowy ⁶².

⁶⁰ Lope de Vega, *op. cit.*, s. 878. Cytowany tekst przełożyła Maria Cybulska.

⁶¹ Dotyczy to zwłaszcza dzieł sztuki. Por. Mukařovský, *op. cit.*, s. 119: „Zwykły komunikat wskazuje na pewną konkretną rzeczywistość znaną temu, kto znak przekazuje, i o której ma zostać powiadomiony ten, kto znak przyjmuje. W sztuce jednak rzeczywistość, którą prezentuje dzieło (myślimy o sztukach tematycznych), nie jest tylko wykładnikiem odniesienia przedmiotowego, lecz tylko czynnikiem pośrednio umożliwiającym jego zaistnienie. Owo odniesienie jest tu zwielokrotnione; utwór odsyła do rzeczywistości znanych odbiorcy, nie będących jednak i nie mogących być w żaden sposób przedstawionymi wprost przez twórcę, ponieważ stanowią one część zasobu doświadczeń osobistych odbiorcy”.

⁶² Postulat ten mógłby się konkretnie sprawdzić w rozważaniach nad specyficznym językiem tych dzieł literatury niemieckiej, które dają wyraz doświadczeniu Rewolucji Francuskiej: nad apelującymi wypowiedziami Klopstocka, zaszyfrowaną mową Hölderlina, oświeceniowym, argumentującym wywoływaniem Forstera albo wspomnianą już organologiczną metaforyką Goethego — wszystko to w kontekście

Zagadnienie, jak gatunki — ze względu na osadzoną w nich treść i ze względu na ich funkcję — odnosić można do kontekstu społeczno-ekonomicznego, chciałbym zreferować na podstawie pracy, której nauka o literaturze nie poświęciła dotychczas należytej uwagi. Habermas w rozdziale 6 książki *Strukturwandel der Öffentlichkeit* omawia pochodzenie mieszczańskiej rodziny i instytucjonalizację prywatności w kontekście sfery publicznej.

Doświadczenia — czytamy u Habermasa — poprzez które publiczność namiętnie zastanawiająca się nad sobą szuka w publicznych rozważaniach osób prywatnych wzajemnego zrozumienia i oświecenia, wypływają (...) ze swoistej subiektywności: ich ojczyzną, w dosłownym sensie, jest sfera patriarchalnej małej rodziny. Jak wiadomo, taka rodzina, wyrosła z przemian struktury rodzinnej, które od stuleci szły w ślad za kapitalistycznym przewrotem, okrzepła jako typ dominujący w warstwie mieszczańskiej⁶³.

„Życie wewnętrzne rodziny mieszczańskiej”⁶⁴ pojmowane jest jako „miejsce psychologicznej emancypacji”, której na płaszczyźnie konkurencji odpowiada polityczno-ekonomiczna emancypacja posiadaczy towarów⁶⁵. W sferze rodziny mieszczańskiej ludzie prywatni uważają się za niezależnych i zgodnie z tą samowiedzą wchodzą w czysto ludzkie stosunki między sobą. List jest wyrazem komunikującej się subiektywności — Gellert powiada, że list jest „kopią duszy”, „psychicznymi odwiedzinami”.

Tak więc — wywodzi dalej Habermas — geneza typowego gatunku i autentycznego osiągnięcia literackiego owego stulecia wyjaśnia się na gruncie bezpośrednio lub pośrednio nastawionej na upublicznienie subiektywności korespondencji i dzienników: mieszczańska powieść, psychologiczny opis w formie autobiografii⁶⁶.

Nawet jeśli biografia i autobiografia, podobnie jak list, mają starożytnych antenatów — niemal niepoohamowanie wypowiadająca się subiektywność, jaka bije z powieści w listach Richardsona, Rousseau, Goethego i wielu innych, wyrasta zasadniczo z kapitalistycznego przewrotu, kiedy to wielka rodzina na modłę feudalną lub wczesnomiesz-

rozmaitych form, gatunków, w jakie autorzy ci ubierali swoje zmagania z wydarzeniami w ościennym kraju: ody, hymnu, powieści w listach, relacji z podróży, eseju, klasycystycznego dramatu.

⁶³ Habermas, *op. cit.*, s. 60 n.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 61.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 63. W. Lepenies (*Melancholie und Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1972, s. 78), pisząc o niemieckim mieszczaństwie XVIII w. w nawiązaniu do N. Eliasa i K. Mannheima, rozpatrywał niedawno „związek między wymuszoną abstynencją polityczną a przebudową »budżetu uczuciowego« w tych właśnie zahamowanych warstwach: związek ten dochodzi do głosu najdobitniej w ówczesnej literaturze”.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 67.

czańską przechodzi w małą rodzinę mieszczańską. Dorzucmy jeszcze, że w ramach takiego odniesienia literackich gatunków XVIII w. do historycznego substratu leżącego u ich podstaw racjonalizm i czułośćkliwość epoki znajdują naturalny wspólny mianownik w emancypacji mieszczaństwa.

Kilka uwag na zakończenie. Naszkicowana tu koncepcja syntetycznej interpretacji gatunków rezygnuje siłą rzeczy z analizy wielorakich wzajemnych zależności. Koncepcja ta kładzie nacisk nie na przyczynową, ale na zapośredniczoną społeczną genezę gatunków, w szczególności zaś zwraca uwagę na ich społeczną funkcję. Gatunki to systemy komunikacji, struktury, które regulują wymianę swoistych informacji. Jako systemy komunikacji podlegają — tak jak społeczeństwo w całości — określonej dynamice. Zdolne są częściej niż inne instytucje przetrwać dłużej niż okoliczności i warunki ich powstania — wskaźnikami tego są np. utrata funkcjonalnej doniosłości, niekiedy także przejęcie nowych funkcji. Czyta się jeszcze bądź wystawia na scenie Homera i Racine'a, ale nie pisze się już epopei ani klasycznych tragedii; z drugiej strony francuskie Oświecenie posługiwało się nie tylko językiem, ale także niektórymi formami klasycyzmu, w celach zgoła innych niż apologia Ludwika XIV⁶⁷.

Dotychczas mówiliśmy tylko o wyizolowanych gatunkach. Faktycznie jednak spotykamy się zawsze z wielością takich systemów. Po części mamy tu do czynienia ze zróżnicowaniem funkcjonalnym (literatura dla dzieci, dla młodzieży, dla dorosłych), po części z rywalizacją, dynamiką (poezja i teatr ludowy, poezja erudycyjna, literatury warstwy oświeconej). Należy zwrócić uwagę na społeczne implikacje określonych hierarchii gatunków: pytanie, w jakim stopniu struktura systemu komunikacji literackiej w określonych punktach czasu zbiega się z rozwarstwieniem społecznym⁶⁸, pozostaje nadal w znacznym stopniu bez odpowiedzi. Już w epoce rewolucji mieszczańskiej Mme de Staël w roz-

⁶⁷ W. Krauss, *Studien zur deutschen und französischen Aufklärung*. Berlin 1963, s. 6—7: „Aby zapewnić wyrotowym ideom maksymalną skuteczność społeczną, celowe (...) wydaje się wykorzystanie istniejących już rozbieżności między formami a tradycjami. Klasycyzm pojawia się w wieku oświecenia nie pod znakiem reakcji, ale odwrotnie, w ścisłym sojuszu z wysiłkami zmierzającymi do przewrotu”. Możliwość zmiany funkcji form literackich zdaje się zaprzeczać tezie o dialektycznym stosunku treści i formy, należy jednak pamiętać, że tezę tę uzupełnia inna teza, mówiąca o sile bezwładu ustabilizowanych form.

⁶⁸ I. Behrens, o *Les beaux Arts réduits à un même principe Batteux* (w I z pięciu tomów *Principes de la littérature*, Paris 1764): *Die Lehre von der Einteilung der Dichterkunst vornehmlich vom 16. bis 19. Jh.* — *Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen*. Halle/Saale 1940, s. 167—168: „Można by dokonać podziału (*scil.* gatunków) także wedle kryterium przedmiotu, wówczas bogom odpowiadałaby opera, królom — tragedia, zwykłym obywatelom — komedia, pastorzom — ekloga, a zwierzętom — bajka”.

ważaniach o smaku bliska jest stwierdzenia takiej funkcji gatunków literackich, która polega na różnicowaniu społeczeństwa⁶⁹. Z zadaniem przeanalizowania tej funkcji wiąże się zadanie sformułowania warunków jej przewyciężenia — i o tym wspomina owa wczesna komparatystyka. Jeżeli wielokrotnie omawiany emancypacyjny ferment, jaki wnosi literatura, ma przynieść pożytki, nie można pozwolić, by literatura w toku postępującej specjalizacji była wyłącznie domeną fachowców. Hans Robert Jausz twierdzi, że „doświadczenie lekturowe” może uwolnić czytelnika od „przystosowań, przesądów i ślepych uliczek własnej praktyki życiowej, ponieważ zmusza go do nowego spojrzenia na rzeczy”⁷⁰. Jest to w dużej mierze tylko pobożne życzenie i tylko po części prawda. Jausz analizuje trafnie sprzeczności estetyki materialistycznej, ale odrzucając mechanistyczny determinizm i propagując przekonująco historię recepcji, dochodzi do nierealistycznego pojęcia własnego znaczenia literatury, z którym owa estetyka słusznie walczyła. Dopóki literatura sprawuje funkcję różnicowania warstw (przy czym gatunki odgrywają rolę, którą warto bliżej zbadać), dopóty emancypacyjny ferment literatury jest co najmniej zneutralizowany. Nie jest to wymysł lewicowych polemistów, ale stan faktyczny — prawda, że nieprzyjemny. Życzyłbym sobie, by tezę o emancypacyjnej funkcji literatury poddano sprawdzeniu: po pierwsze poprzez zbadanie jej funkcji różnicowania warstw, po drugie przez konkretne analizy jej społecznego oddziaływania. Funkcji różnicowania klas nie osłabiają wysiłki uczonych dobrej woli, ale wgląd w ten stan rzeczy może przynieść konsekwencje natury politycznej, zwłaszcza w dziedzinie polityki oświatowej. Uważam, także w dobrze rozumianym interesie własnym, że my, teoretycy literatury, powinniśmy troskliwie zająć się tą sprawą.

Przełożyła Małgorzata Łukasiewicz

⁶⁹ Mme de Staël, *De l'Allemagne*. Éd. de Pange/Balaye. Paris 1958, t. 2, s. 217: „W każdym kraju, gdzie panuje próżność, smak będzie na pierwszym miejscu, smak bowiem oddziela klasy i jest znakiem przymierza wszystkich jednostek należących do klasy pierwszej”.

⁷⁰ J a u s s, *op. cit.*, s. 141.